

C, Céramiques Japonaises Contemporaines, publié par iKi sous la direction de Sophie Cavaliero et Valérie Douniaux. Le livre, préfacé par Andoche Praudel, offre une nouvelle approche de la céramique japonaise, dans toute sa diversité et sa vitalité.

Présentation et dédicace le jeudi 22 septembre à l'Espace Culturel Bertin Poirée (18H30 - 20H)

*

Avec des articles développant un large éventail de sujets et un riche catalogue de plus de cinquante artistes, le livre plaira aux amoureux de la céramique comme aux néophytes. De la géographie à la promotion, des cérémonies du thé et de l'ikebana à l'art contemporain et aux installations, ce sont les multiples visages de la céramique japonaise qui sont révélés dans ces pages. C fournit aussi de nombreuses informations pratiques et adresses pour les lecteurs désireux de poursuivre plus avant leur découverte d'une scène créative dynamique et toujours surprenante.

Écrit par Sophie Cavaliero et Valérie Douniaux en collaboration avec Alice Doublier, Déborah Lévy, Mika Obata, Sabine Padelou, Andrea Polier, Andoche Praudel, Anne-Claire Schumacher, Charlène Veillon

Maquette : Olivier Desrousseaux / Sophie Cavaliero
Imprimé par Adlis

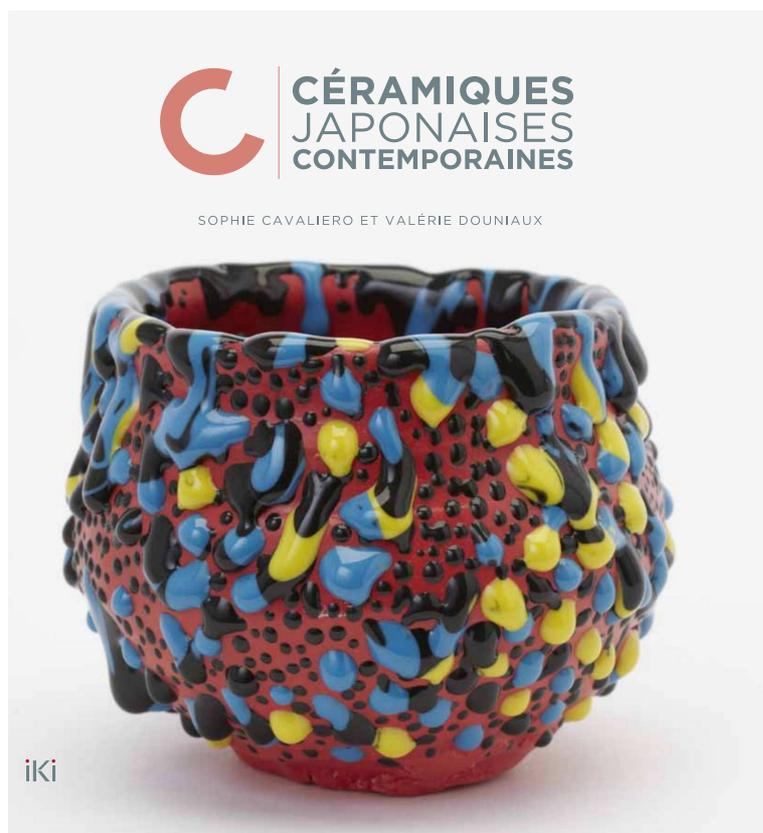
Ouvrage publié avec le soutien de la Fondation Franco-Japonaise Sasakawa et Tracé d'Artiste

410 pages, texte français-anglais, couverture souple

Prix public T.T.C. : 35 €

PREFACE Au doigt et à

Ce livre de Sophie Douniaux présente un florilège de la poraine japonaise rencontrée souvent dans le Japon côté de leurs également maîtres mieux connus scène internationale de la céramique. Ryoji Koié, mais inou-



l'œil

Sophie Cavaliero et Valérie Douniaux présente un florilège de la poraine japonaise rencontrée souvent dans le Japon côté de leurs également maîtres mieux connus scène internationale de la céramique. Ryoji Koié, mais inou-

gnaler également que les plus jeunes de ces artistes sont également les plus mobiles, n'hésitant pas à faire de fréquents aller-retours entre le Japon et les continents européen et américain. Un livre nécessaire, donc. Le Japon, en effet, apparaît encore, en 2015, comme le centre le plus actif du mouvement de l'art céramique, prenant en compte aussi bien l'art contemporain international que les traditions des diverses régions du Japon, tandis que l'Europe pâtit toujours d'un poids mort, le débat entre art et artisanat.

Quelle différence? D'abord il y a des fous qui sont des artistes géniaux, mais il n'y a pas de fou qui puisse faire un artisan correct. Un artisan fou perd sa clientèle. Peut-être cette impossibilité à provoquer le désordre de l'esprit et le ravissement est-elle le fondement de la méfiance de Platon vis-à-vis de la *techné* des arts, (qu'il relègue loin derrière la poésie)?...

Or, avant de s'intéresser à l'art des fous, l'histoire de l'art fut bien contrainte de s'intéresser au métier de peintre (de sculpteur, etc.), c'est-à-dire à l'histoire d'un médium et d'un savoir-faire. Considérée comme matériau, la peinture à l'huile catalogue ses ressources; celles-ci intègrent, entre autres, la cuisson de l'huile de lin par Van Eyck, le *sfumato* de Léonard de Vinci, la peinture au couteau de Monticelli... L'abandon du savoir-faire « artisanal » en peinture est donc un phénomène récent. Remarquons que, cependant, c'est au nom du savoir-faire technique que l'Académie, au XVII^e siècle, a séparé les Arts appliqués des Beaux-arts¹.

Soit un objet utilitaire, un bol, pour boire, ou un vase, pour mettre des fleurs. Qu'y a-t-il au-delà de la fonction? « J'ai beau parfois toucher des choses, je rêve toujours *élément*.² » Bols et vases de terre cuite sont, en effet, palpables et manipulables, ou non manipulables, alors du côté du « dur » de l'élément terre, celui de la sculpture (formes fermées, à secrets — c'est un fait *inouvable*, la forme céramique se construit autour du vide). *Fonction de réalité* et *fonction d'irréalité* se complètent dans le travail créatif³: d'une part l'approche scientifique de la cuisson et des émaux, de l'autre l'approche imaginaire, la rêverie sur les éléments. L'imagination matérielle selon Bachelard, c'est la rêverie qui se compose au contact de la matière. La terre est alors l'archétype de la matière, en ce qu'elle est sujet à *imaginer* (la maison n'est pas seulement logement, le bol à thé, support de méditation, déborde sa fonction). Voyant les œuvres de Yo Akiyama, on comprend que la terre n'est pas la boue — située du côté « mou » de l'élément. La terre se travaille à mains nues, la gauche et la droite. La céramique est donc, avant tout, l'art du toucher. (Et si vous évoquez la trace de l'outil sur les œuvres d'Akiyama, imaginez lequel! Puis, comparez le tour de potier et celui du tourneur sur bois, comparez le ciseau du tailleur de pierre et la mirette!) Élément ambivalent, la terre ne résiste qu'en se laissant aller. Il faut la dresser.

Matière molle qui appelle le modelage, puis, matière dure qui dure plus que tout... Croûteuse ou ductile, puis, finalement, rendue au minéral. De la glaise à la porcelaine, les quatre éléments sont nécessaires pour pénétrer l'intimité de la terre. Maître de lente facture, car toujours dans l'attente (de la chauffe comme du séchage), le céramiste participe activement aux métamorphoses du monde. Il conceptualise peu, sans doute, car il affronte des paramètres complexes, mais il n'est pas sans arrière-pensées! Vautrée dans le symbolisme la psychologie veut découvrir derrière l'œuvre le malheur caché. Mais, commune à tous les auteurs, la pulsion anale (retenir ce qui s'échappe) ne nous dit pas grand chose de l'histoire de chacun ni de son style. L'image au travail est, au contraire, un bonheur, passager sans doute, mais inégalable. Face à ce dynamisme de l'imagination *manœuvrée*, le concept est alors la part du pauvre, retranchée simplement de l'énergie créatrice. Dans ce cas le concept est preneur d'ordres, et non le contraire. Une possibilité d'abstraction, au-delà de l'image (et d'abord de l'image visuelle) et selon le langage du matériau élu. La plupart du temps, le titre, d'ailleurs, ne vient-il pas après la réalisation de l'œuvre?... Voici donc une œuvre de Makiko Hattori qui « ressemble à une éponge », et une autre de Chieko Katsumata qui « a épongé sa couleur »; encore une autre de Takayuki Sakiyama qui s'enroule

¹ Alors, pourquoi, malgré ce contexte défavorable, la photographie est-elle finalement parvenue à se faire reconnaître comme art et la céramique toujours pas?

² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), PUF, 2013, p.19.

³ Les deux expressions sont de Bachelard. Cf. *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti 1947, Préface.

« comme un tissu ». On sait (on voit) que ces œuvres sont de terre. Il faut le toucher pour le croire! Ni les sensations ni les images ne sont les mêmes si l'œuvre est de résine ou de marbre. L'amateur, comme l'auteur, *participent* à la plasticité. Il ne s'agit pas du travail des autres.

Dans ce livre personne ne fait d'art appliqué. Les œuvres retenues sont singulières, c'est-à-dire qu'elles augmentent le langage céramique. « Tout est difficile et en même temps tout est intéressant. Je connaissais de plus en plus les possibilités de la terre, et je pense qu'elles sont infinies et universelles, mais, individuellement, je n'ai accès qu'à très peu. Le point intéressant pour moi dans le processus est le point aveugle de la cuisson, le temps où l'on ne peut rien toucher. Je ne fais jamais de dessin ni de projet, mais j'ai toujours une image. » dit le céramiste Shinya Tanoué⁴.

La céramique nous intéresse lorsque l'objet s'augmente de son ombre. Même des œuvres mou-
lées (Kozo Takeuchi, Masafumi Tanaka) en appellent à ce qu'enferme un contenant.

La fonctionnalité appartient aux anecdotes, tout comme le titre d'un tableau ou son motif. Importe d'abord la *facture*. Comme pour une peinture ou un film, c'est la facture qui fait la spécificité de l'œuvre céramique. On a peut-être trop dit que les artisans voulaient être considérés comme des artistes. Ne vaudrait-il pas mieux, au contraire, vanter à l'artiste les mérites de la posture d'artisan? Il partage modestement les besoins élémentaires de la vie quotidienne. Moins seul que l'artiste, il assume les plaintes et les joies du travailleur *manuel* — « la sueur et la poussière » que Léonard reprochait à Michel-Ange, mais aussi le partage, la convivialité.

Il est vrai que le potier est fortement ancré aux réalités qu'il doit maîtriser. « La main à plume vaut la main à charrue ⁵»: si toutes les conditions du réel ne sont pas déterminantes, il demeure qu'elles nous donnent une règle du jeu. Qu'en est-il alors du poète? Peut-il bredouiller, parler à contresens? Liberté et maîtrise ne vont jamais l'une sans l'autre. Quand la modestie des choses réelles se double de l'ambition de l'œuvre d'art, le destin de la règle admise est d'être maîtrisée, c'est-à-dire foulée aux pieds! D'où l'intérêt d'un grand nombre de céramistes japonais pour la cérémonie du thé: pour rigide qu'il soit son code vise à *rallonger le temps*. Cette expérience de la durée, propre au « génie de la terre », établit les rythmes de l'action en fonction de celui, essentiel, de la respiration humaine. Une fois perçue l'harmonie générale, il n'y a plus de contrainte. La liberté, on le sait, est une question d'apprentissage.

Mais, dira-t-on, à l'heure de la mondialisation, y aurait-il une spécificité de la céramique japonaise? Notons, en premier lieu, la récurrence du terme « *obujé* » dans la céramique contemporaine. C'est une référence directe⁶ à *l'objet surréaliste*. Le Surréalisme a immédiatement retenu l'attention des peintres et poètes japonais, mais le texte de Breton sera fondateur pour tous les artistes qui travaillent en trois dimensions et, en particulier, les céramistes! Le mot sera employé en japonais, pour la première fois en 1946, par le critique Yasuo Hayashi⁷. Parmi les artistes dont il commente l'exposition, Kazuo Yagi, Osamu Suzuki et Hikaru Yamada qui, en juillet 1948, fonderont le groupe Sodeisha (dissous en 1998). Le prototype de tels « objets » est, sans doute, le « vase invisible » utilisé par Teshigahara, une sculpture de fil de fer supportant un arrangement floral. Dans les an-

⁴Dossier de presse *La céramique japonaise: une nouvelle génération, un nouveau souffle*, exposition au Centre culturel Bertin-Poirée, Paris, du 2 au 20 juillet 2013.

⁵ Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer*.

⁶ « La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur. " Qu'est-ce, écrit M. Bachelard, que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel ? C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat, ou, pour parler plus clairement, c'est la conviction que (c'est moi qui souligne) l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat "», André Breton, « Crise de l'objet », *Cahiers d'art*, mai 1936.

⁷Cf. Louise Allison Court, *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics*, Washington, 2004, p.67.

nées 1950, Isamu Noguchi développera le modèle d'une sculpture de terre cuite utilisée dans un *ikebana*. L'avant-garde formée à la rencontre d'une critique de l'objet et de la longue tradition céramique marquera donc de façon durable la céramique japonaise. Elle fait partie aujourd'hui de l'héritage des céramistes contemporains au même titre que les Jōmon du Mésolithique et la cérémonie du thé du XV^e siècle. C'est l'histoire de *Sodeisha* que Setsuko Nagasawa, Haguiko et Yoshimi Futamura amènent dans leurs bagages lorsqu'elles décident de s'installer en France.

La plupart des Japonais ignorent tout du bouddhisme zen. Peu d'entre eux pratiquent la cérémonie du thé. Et pourtant, la relation au monde naturel voulue par le Zen a façonné durablement l'esthétique japonaise. De même, le *mitate* est sans doute présent à tous les esprits. Il s'agit d'*assortir* une pièce aux autres, en l'*interprétant* hors du contexte pour lequel elle avait été fabriquée. (L'un des exemples les plus célèbres de *mitate*: le maître de thé Sen no Rikyu choisit comme *chawan* un bol de rebut.)

Extension et retentissement, donc, de ces références, qu'elles soient évidentes (Jōmon, pour Jumpei Omori ou Ryo Kim, mais aussi Chieko Katsumata, figuration surréaliste chez Chiho Aono, Yoshihiro Kunikata, Keigo Kamide, Tashima Hirotsune, Keiko Matsumoto) ou mâtinées. Les *objets* de Naotsugu Yoshida, Akio Niisato, Kenji Gomi, Takashi Ikura, Makiko Hattori évoquent ceux de Kazuo Yagi et Isamu Noguchi. Les livres de Yohei Nishimura viennent de chez Kazuo Yagi, mais ils sont réinterprétés à chaque fois, jusqu'à Eri Dewa. Enfin, ces sources peuvent se conjuguer chez le même auteur (Izumi Atsum nous parle des *Haniwa* et de leur relecture par Noguchi) et, dans la mesure où Yagi revendiquait son goût pour les peintures de Paul Klee, on peut également relever les va-et-vient avec la peinture contemporaine, pop'art (Ayumi Usui, Naoki Koide, Takashi Hinoda, Keigo Kamide, Kasumi Ueba) ou street-art (Kimiyo Mishima).

3. Quid de l'objet d'art? Par rapport à la poésie, l'œuvre n'est-elle pas le *sous-produit* de la conscience imageante? La peinture, par exemple, « cadre » un motif, un sujet dans l'immensité de notre rêverie. L'art, en ce qu'il est la concrétion parcellaire d'une rêverie, peut encore être vu comme le territoire limité, exclusif, de l'activité laborieuse. En déplaçant la notion d'intérêt du domaine de la finance à celui de la vie de l'esprit, l'Art témoigne, à une époque donnée, d'une formidable ambition, celle d'une autre vie, « désintéressée » des accidents de la vie matérielle... Y parvient-il?

Or, le paradoxe fondateur (l'art n'a pas d'utilité sociale / l'art n'a pas de prix) produit, jour après jour, une telle masse de déchets que la valeur spéculative semble être, aujourd'hui, le seul recours. Il s'ensuit que les œuvres les plus précieuses, c'est-à-dire celles dont la cote est la plus élevée, sont « conservées » dans des containers sécurisés. Personne ne commerce avec elles ni n'en jouit... On frémit: est-ce là l'art de demain? Qui peut avoir pour idéal de finir dans un bunker à Singapour?

4. Imaginaires social, biographique et naturel (universel) sont présents dans la solitude rêveuse. Le rêveur demeure actif, présent à sa rêverie: « l'*homo faber* jouit... » — L'Univers contre la société... Hors compétition sociale, le combat de l'homme contre la matière est l'activation de notre puissance. Désir, passion mobilisent tout l'affect, avant toute utilité sociale. Comme dans une opération alchimique, *des forces cachées se matérialisent*. Les formes monochromes, épurées, en équilibre apparemment instables de Sueharu Fukami parlent à notre *imagination dynamique* des mêmes « forces de redressement » que les coups de pinceau que Raku Kichizaemon applique sur ses bols déformés. Impulsions, essor sont du vocabulaire de la céramique, aussi bien que stabilité et plénitude. « Forces d'enroulement » chez Kentaro Kawabata et Shinya Inoué. L'œuvre a pris l'énergie de son auteur que nous rejouons à notre tour, physiquement quand nous en éprouvons la fragilité, amis aussi moralement; elle se dresse courageusement sur son petit pied (Kawabata) et, se déployant, appelle l'Univers à la rescousse ou bien se love peureuse comme une île au milieu des eaux tumultueuses. On voit le bleu (Inoué), le pli et la branche. On dit « bol » ou « vase » et, soudain, retentissent « nid » ou « cachette ». Des fleurs (Tomoko Konno), des animaux (Akiko Oshina) se libèrent... C'est-à-dire qu'à partir d'une telle œuvre contemplée, nous pouvons reconstruire le monde.

Ce qu'image la céramique: une intimité. Le registre propre de la céramique est la mise en rapport d'un dedans et d'un dehors « au-delà de leur opposition géométrique ». On comprend « coquillage », parfois (Kawabata), mais, toujours, « coquille » qui se secrète d'elle-même. Cette possibilité d'appréciation induit chez l'amateur à son tour une manipulation que la « simple » sculpture, en général, ne permet pas.. « Nous sommes faits d'extension et de mouvement » (Goethe)⁸

« Je ne suis qu'un *faiseur de chawan* ». Cette expression, dont Raku Kichizaemon XV fait le titre de son livre, fut aussi celle de Kazuo Yagi⁹. Ne nous étonnons pas, alors, de cette préoccupation pour le bol du père de l'abstraction en céramique.

En construisant sa forme autour du vide, le faiseur de bol définit un espace ambivalent. Pour qu'il y ait création, il faudra donc maintenir cette référence double, monde extérieur / monde intérieur, c'est-à-dire avoir une intention poétique, *une intention d'art.*,

Et c'est à cause de cette ambivalence que l'œuvre fait parler d'elle: sans doute est-ce l'un des privilèges du *chawan*, il fait parler; les convives s'entretiennent— discours informatif, anecdotique, culturel, mais aussi conversation.

Que cela soit nous indique que, plutôt que réponse à la nécessité, l'œuvre céramique d'aujourd'hui est consentement à l'utilité. Se concentrer sur l'aspect utilitaire de la céramique, c'est comme expliquer les images de la poésie, en réduire la portée poétique, les désenchanter. Quand il s'agit, d'un va et vient entre une « désobéissance adroite » et l'exercice d'une imagination matérielle.

Notre existence se passe entre la vie comme elle va et l'effort spirituel pour la comprendre. Nous utilisons des outils, mais prendre conscience de notre humanité, c'est prendre conscience de nos propres forces. Nous ne sommes pas des robots.

Andoche Praudel

⁸ « L'homme est forcé de se borner à l'extension et au mouvement; aussi est-ce par ces deux formes que se manifestent toutes les autres formes, surtout celles qui sont visibles et accessibles à nos sens » Goethe, *Maximes et réflexions*, 1842.

⁹ Cf. « Yagi Kazuo — The maverick genius of contemporary ceramics », Uchiyama Takeo, in: catalogue *Yagi Kazuo, A Retrospective*, Kyoto, 2014 et *Chawanya, To my two sons and all of youth*, Raku Kichizaemon XV, Kyoto, 2012.